Marta Zambrzycka



Ciało cierpiące jako widowisko
w malarstwie Igora Podolczaka i Wasylija Cagolowa

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

Pomiędzy

Між
Между
Between
Zwischen
Entre

Polonistyczno-Ukrainoznawcze
Studia Naukowe

1/2015

Redakcja naukowa
Ireneusz **GUSZPIT**
Agnieszka **MATUSIAK**

Wrocław 2015

Ilustracja na okładce: fotolia_96036158 by © beerlogoff

Podstawowa wersja czasopisma: elektroniczna

eISSN

Publikacja dofinansowana ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego

Adres Redakcji
Zakład Ukrainistyki
Instytut Filologii Słowiańskiej
Uniwersytet Wrocławski
ul. Pocztowa 9
53-313 Wrocław
Polska

Tel.: +71 375-45-55
Fax: +71 375-45-59
E-mail: between.uwr@gmail.com
http://www.between.uni.wroc.pl/

Marta Zambrzycka[1]
Uniwersytet Warszawski (Polska)

Ciało cierpiące jako widowisko w malarstwie Igora Podolczaka i Wasylija Cagolowa

Suffering body as a spectacle in paintings of Igor Podolchak and Vasily Cagolov. The topic of this article is a way of presenting suffering in paintings of Vasily Cagolov and Igor Podolchak — Ukrainian contemporary artists. In the paintings of Cagolov suffering and causing pain are shown in the convention of popular culture (crime story film style). In art of Podolchak human body is represented as an object of experiments. Both painters try to analyze the place and role of images of suffering and violence in the contemporary culture.

Keywords: contemporary art, painting, suffering, pain, body, sight

Страждання тіла, як видовище, у живописі Василя Цаголова та Ігора Подольчака. Темою статті є зображення страждання в живописі Василя Цаголова та Ігора Подольчака — українських сучасних художників. У живописі Цаголова страждання вписується у стилістику масової культури (фільми типу детектив та бойовик), у Подольчака людське тіло представлене як об'єкт, який піддається експериментам. Обидвоє художників, шукають у своїй творчості відповідь на запитання, про місце і роль образів страждання і насильства в сучасній культурі.

Ключові слова: сучасне мистецтво, живопис, страждання, біль, тіло, видовище

Zagadnienie cierpiącego ciała wiąże się ściśle z problemem przemocy: fizycznej, symbolicznej, a także politycznej. Każda z tych form przemocy pozostawia w ciele trwały ślad, nieważne, czy będą to blizny na skórze, czy wyuczone postawy samoobrony i unikania — przemoc koduje się w ciele, cierpienie zostaje w nim zapisane. Dotyczy to nie tylko jednostek, lecz także większych grup społecznych, a nawet narodów poddawanych totalitarnym eksperymentom czy pozostających w wieloletniej zależności politycznej. Jednym z takich narodów są Ukraińcy, a motyw cierpiącego ciała jest obecny zarówno w dawniejszej, jak i we współczesnej ukraińskiej kulturze. Pamięć bólu i przemocy, zakodowana na poziomie fizycznym, stanowi dziś obiekt zainteresowania wielu ukraińskich autorów. Interpretują oni doświadczenie historyczne w kategoriach współczesnych metodologii, dokonując jednocześnie diagnozy obecnego stanu „ukraińskiego ciała". Pamięć cierpienia w ramach

[1] Adres do korespondencji: Katedra Ukrainistyki, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, ul. Szturmowa 4, 02-678 Warszawa. E-mail: marta-zambrzycka@wp.pl

analizy postkolonialnej pojawia się chociażby w powieściach znanych w Polsce autorów: Jurija Andruchowycza czy Oksany Zabużko. Ta ostatnia, bez wątpienia jedna z najważniejszych ukraińskich autorek, poświęca też wiele uwagi kobiecemu ciału, kształtowanemu w warunkach politycznej i społecznej zależności[2].

Dyskursywna forma tekstu literackiego sprawia, że ciało nie może być analizowane jedynie jako obiekt — inaczej w sztukach plastycznych, w których ukraińska współczesność ma równie wiele do powiedzenia o cierpieniu, zależności i uprzedmiotowieniu. W niniejszym tekście chcę omówić sposoby przedstawiania cierpienia fizycznego w twórczości dwóch ukraińskich artystów, tworzących współcześnie. Malarstwo Igora Podolczaka i Wasylija Cagolowa interpretuję w kategoriach widowiska, ponieważ obaj traktują cierpiące ciało jako efekt czysto wizualny, jako „rzecz, którą się ogląda". Ciało jest w tym malarstwie obiektem, którego bolesne przygody stają się groteskowym, odrażającym bądź makabrycznym spektaklem. Należy podkreślić, że problem cierpienia wykracza u wymienionych autorów poza kontekst narodowy: jest to nie tyle zapis cierpień „ciała ukraińskiego", ile szersza refleksja nad miejscem obrazów bólu, przemocy i patologii we współczesnej kulturze — również, choć nie wyłącznie, ukraińskiej. Pozwala to odczytywać malarstwo Cagolowa i Podolczaka w kategoriach skonwencjonalizowanej makabry, będącej obiektem zainteresowań szeroko rozumianej antropologii przemocy, która bada „sposoby przejawiania się bólu i fizycznego cierpienia, traktowanego już nie w kategoriach egzystencjalnych przyczynków, ale […] w ramach kulturowych regulacji"[3].

Wasylij Cagolow przedstawia „przygody cierpiącego ciała" w konwencji popkulturowej, odwołując się do kodów obrazowania telewizyjnego, natomiast Igor Podolczak traktuje ciało w kategoriach przedmiotu poddawanego eksperymentom rozczłonkowania, dzielenia i „zlepiania" we wtórną całość. Obaj stosują groteskę jako rodzaj „ramy" dla przedstawianej rzeczywistości. Ta groteskowa konwencja narzuca dystans wobec oglądanych obiektów, stawiając odbiorcę w bezpiecznej roli widza — oglądającego, lecz nieangażującego się w to, co widzi. Dystans zapewniający jednoczesny dreszcz grozy i poczucie bezpieczeństwa jest niezbędny dla każdego typu widowiska, szczególnie takiego, którego przedmiotem jest zadawanie i odczuwanie fizycznego cierpienia. Dystans daje gwarancję gry w „banie się", i jednoczesne przekonanie, że to, co oglądamy, niewiele ma wspólnego z naszym rzeczywistym światem. Wspomina o tym Rafał Syska, w książce *Film i przemoc*:

> Dzieło artystyczne poprzez same techniczne ograniczenia, oddziela widza od wykreowanego świata, pozwalając odbiorcy na akceptację prezentowanych zdarzeń. […] Estetyczna rama prezentowanych na ekranie czy scenie okrutnych aktów

---

[2] Zagadnienie to autorka porusza przede wszystkim w swojej książce *Badania terenowe nad ukraińskim seksem*, tłum. K. Kotyńska, Warszawa 2003.

[3] M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 21.

> […] sprzyja poddawaniu się urokowi zła. […] Publiczność odczuwa satysfakcję, gdy ogląda gwałtowne sceny przemocy. Krew, nagła śmierć, celebrowany proces cierpienia i umierania stanowią fundament […] widowiska […] Siedząc bezpieczne […] współuczestnicząc w przestępczych czynach widz raduje się oglądaniem czegoś, co w rzeczywistości jest odrażające[4].

Autor cytatu mówi przede wszystkim o kinie, gdyż to właśnie w nim eksploatacja motywów cierpienia, bólu i okrucieństwa osiągnęła najwyższy poziom, przetwarzając ogromną część współczesnej kinematografii w rodzaj masowego „widowiska cierpienia". Wydaje się jednak, że zasada narzuconego konwencją dystansu pozwalającego bezpiecznie napawać się przedstawianym cierpieniem dotyczy każdej dziedziny sztuki.

Kategoria widowiska obejmuje bardzo szerokie spektrum zagadnień: od metafory rzeczywistości kulturowej jako wielkiego teatru, poprzez analizę poszczególnych praktyk (obrzędu, kary, rytuału, zwyczaju)[5], po współczesną teorię literatury[6]. Na użytek tego tekstu ograniczam pojęcie „widowisko cierpienia" do różnorodnych — zarówno dawnych, jak i współczesnych — praktyk kulturowych przeznaczonych dla szerokiego grona odbiorców, mających, poza innymi funkcjami, znamiona rozrywki i tematycznie związanych z zadawaniem i odczuwaniem bólu. Za tak rozumiane „widowisko cierpienia" można uznać szerokie spektrum znacznie różniących się od siebie zjawisk i praktyk: od znanej z poprzednich wieków publicznej kaźni, przez współczesne filmy typu thriller, horror, programy paradokumentalne dotyczące zbrodni i przestępców, po sztukę zdominowaną tematyką przemocy, zbrodni, bólu. Strukturę każdego z tych zjawisk kulturowych można rozpisać w kilku punktach, będzie to: scena (oraz granica przestrzenna), obecność fabuły/akcji, podział na widza i aktora, a także ogólna konwencja, pozwalająca traktować wydarzenia właśnie w kategoriach odgrywanego czy prezentowanego widowiska. W przypadku malarstwa — które stanowi główny temat tekstu — sceną jest płaszczyzna obrazu oraz rama wyznaczająca jego granicę przestrzenną, fabuła zostaje zapisana na płótnie lub w postaci cyklu płócien, podział na widza i aktora będzie podziałem na oglądającego i przedmiot oglądany (przedstawione na obrazie ciało).

Zdaniem Victora Turnera widowiska kulturowe to „*oko*, którym kultura widzi samą siebie, oraz *tablica*, na której twórczy aktorzy zapisują swoje przekonania, wierząc, że są one najbardziej trafnymi i przekonującymi wzorcami życia"[7]. O czym więc mówią nam widowiska cierpienia? Trudno odpowiedzieć na takie pytanie,

---

[4] R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 13.

[5] J.J. MacAloon w tekście *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. McAloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 360–421.

[6] S.S. Morgan, *„Nieśmiertelny" Borgesa: metarytuał, metaliteratura, metawidowisko*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego…*, s. 127–128.

[7] V. Turner, *Antropologia widowiska*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2008, s. 34.

tak jak trudno zrozumieć źródła ludzkiej fascynacji przemocą, bólem i makabrą. Nie ulega jednak wątpliwości, że ból, cierpienie fizyczne i śmierć mają ogromny potencjał widowiskowy, a przemoc od wieków pełniła w kulturze — poza innymi — również funkcje rozrywkowe. Była spektaklem, okrutną, choć popularną zabawą jednoczącą widownię we wspólnym oglądaniu i przeżywaniu.

Fascynacja okrucieństwem, bólem i zadawaniem cierpienia zawiera pierwiastek „stadny", który determinuje masowość kulturowych „widowisk cierpienia". „Ciało cierpiące" stanowi obiekt niesłabnącego zainteresowania, grając główną rolę w niejednym z kulturowych spektakli. Jak pisze Tomasz Lach w tekście *Ciało w kulturze i sztuce*: „Publiczność zawsze domagała się widowisk, w których lała się krew"[8]. Wspomnijmy choćby o znanych z historii publicznych kaźniach, podczas których wymyślne tortury odbywały się w asyście tłumnie zebranej gawiedzi. Janusz Tazbir w książce *Okrucieństwo w nowożytnej Europie* porównuje scenariusz kaźni do scenariusza teatralnego, w którym rusztowanie było sceną, kat i skazaniec aktorami pierwszego planu, a widownię tworzyli gapie. „Widzowie" egzekucji płacili za najlepsze, ulokowane najbliżej sceny miejsca, a w pobliżu rozbijane były stragany, można było kupić piwo i przekąskę[9]. Michel Foucault podkreśla, że scenariusz kaźni ustanawiał „kodeks prawny bólu", który ujmował zadawanie cierpienia w szereg ściśle określonych reguł[10], natomiast Marcin Kula w książce *Ostatecznie trzeba umrzeć*, pisze:

> Mordowanie na mękach […] istniało zawsze w historii. […] Taryfy honorariów katowskich w średniowiecznych miastach zawierały pozycje opłat za różne rodzaje zadawanych mąk. […] Dawniej śmierć przestępcy — i to śmierć na mękach — wręcz bawiła. To bywał spektakl — i to atrakcyjny, podobnie jak już samo myślenie o piekielnych mękach bliźnich. […] Wyroki śmierci bardzo długo w dziejach wykonywano publicznie[11].

Ujęte w ramy widowiska cierpienie wzbudzało grozę, ale też fascynowało, zaspokajając ludzkie zapotrzebowanie na makabrę[12]. Tak jest również dziś — bez większego ryzyka można stwierdzić, że ból i przemoc to najbardziej eksploatowane motywy i najlepiej sprzedający się towar kultury popularnej. Podkreśla to Jerzy Wasilewski w książce *Tabu*, pisząc o przytłaczającej liczbie „obrazów przemocy w produkcjach współczesnej kultury masowej, ochoczo zaspokajających odwieczną chęć oglądania scen uśmiercania i rozlewu krwi"[13].

8 T. Lach, *Ciało w kulturze i sztuce*, http://tomaszlach.gigaprojekt.pl [dostęp: 23.02,2014].

9 J. Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, rozdz. *Tortury na usługach „sprawiedliwości"*, Warszawa 1999, s. 85–86.

10 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 8.

11 M. Kula, *Ostatecznie trzeba umrzeć*, Warszawa 2012, s. 29, 83.

12 R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania filmowych aktów przemocy*, Kraków 2003, s. 11.

13 J.S. Wasilewski, *Tabu*, Warszawa 2011, s. 226.

Fascynację ciałem cierpiącym od wieków widać również w malarstwie, o czym świadczą liczne, średniowieczne, a także nowożytne przedstawienia tortur, przede wszystkim zadawanych męczennikom. O ich popularności wspomina między innymi Michał Kruszelnicki:

> Niezwykłym zainteresowaniem cieszyły się obrazy ścięcia Jana Chrzciciela, obdzierania ze skóry św. Bartłomieja, św. Agaty z obciętymi piersiami, św. Wawrzyńca płonącego na ruszcie i wielu innych[14].

Tej dawnej fascynacji obrazami bólu nie da się jednak porównać do roli i miejsca, jakie ciało ludzkie w ogóle, a zwłaszcza ciało doświadczające bólu, profanacji czy degradacji odgrywa w sztuce współczesnej. Nie da się porównać zwłaszcza ze względu na sakralny kontekst, z którym średniowieczna i nowożytna sztuka była nierozdzielnie związana. Cierpienie w niej przedstawiane służyło przede wszystkim wizualizacji męczeństwa, stanowiło rodzaj misterium, którego sensem była ofiara i naśladowanie Chrystusa:

> Mając swój udział w cierpieniach Chrystusa, stając się tym samym cierpiącym ciałem Kościoła, święci […] dla innych przyjmują to, co nie do przyjęcia i znoszą to, co nie do zniesienia: a naśladując Chrystusa, sami stają się odkupicielami[15].

Wydaje się, że obrazy cierpienia i przemocy w sztuce współczesnej zostały pozbawione tego sakralnego kontekstu. Jednocześnie cielesność stanowi jeden z ważniejszych kontekstów analizy współczesności i „źródło wyobrażeń kultury symbolicznej"[16]. Jak zauważa Mariusz Czubaj, „ciało staje się podstawowym elementem konstruowania ponowoczesnej tożsamości"[17], dlatego współczesna sztuka epatuje cielesnością we wszystkich jej odsłonach, również tych okrutnych, związanych z zadawaniem i odczuwaniem cierpienia. Ciało zostaje odarte z intymności, zdehumanizowane i uprzedmiotowione.

Motywy bólu, śmierci i cierpienia dominują w malarstwie Wasylija Cagolowa i Igora Podolczaka. Nie jest to jednak fascynacja widza, lecz „zimne zainteresowanie" reżysera. Kreując swoje widowisko, określając jego poetykę, analizują oni znaczenie obrazów cierpienia we współczesnej kulturze. Można powiedzieć, że nie tyle ludzka fascynacja obrazami cierpienia, ile kulturowa refleksja nad nią stanowi podstawowy temat ich twórczości. A jest to twórczość diametralnie różna: Cagolow tworzy pop-obrazki w estetyce gangsterskich filmów kategorii B, natomiast Podolczak kreuje groteskowe wizje nawiązujące do sadomasochistycznych praktyk z motywem fetyszyzacji ciała (nie bez przyczyny założona przez niego kuratorska

---

[14] M. Kruszelnicki, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2010, s. 41.

[15] *Historia ciała*, t. 1. *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 63.

[16] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 6.

[17] M. Czubaj, *op. cit.*, s. 269.

organizacja nosi nazwę „Fundacji Masocha")[18]. Łączy ich przedmiot (dosłownie) — cierpiące ciało.

Związany z Kijowem Wasylij Cagolow rozpoczął działalność artystyczną w latach 80. Eksperymentował z fotografią, malarstwem, instalacją, video-artem, zajmował się też happeningiem i performance'em. Wraz z innymi ukraińskimi twórcami (Jurijem Senczenko, Ołeksandrem Rojtbrudem, Arsenem Sawadowem i Ołeksandrem Hnylyckim) zapoczątkował ruch artystyczny, określany przez ukraińskich teoretyków „nową falą" bądź „transawangardowym neobarokiem"[19]. Ukraiński historyk sztuki Ołeksandr Sołowiow podkreśla, że przemoc i patologia stanowiły motyw przewodni we wszystkich podejmowanych przez artystę dziedzinach[20]. Problem cierpienia fizycznego i przemocy wpisuje Cagolow w ramy pop-spektaklu przypominającego chociażby estetykę filmów Quentina Tarantino. Ukraiński malarz kreuje widowisko, będące połączeniem groteski, absurdu i brutalizmu. Są tu sceny rodem z kryminalnych seriali i kina kategorii B, krew, strzelanina, akty sadyzmu.

Wspomniany już Ołeksandr Sołowiow określa malarstwo Cagolowa mianem „nowego dokumentalizmu". I nie chodzi o to, że w jego malarskim spektaklu można częściowo dostrzec refleks ukraińskiego społeczeństwa lat 90. Artystę interesuje nie tyle dokumentacja rzeczywistości, ile medialny znak tę rzeczywistość kreujący. Jak pisze Wiktoria Burłaka: „za dokumentalny materiał służy po mistrzowsku sfabrykowana iluzja"[21]. Malarski język Cagolowa nawiązuje do kodów przekazu telewizyjnego, a to warunkuje odbiór przedstawionych aktów przemocy. Świat Cagolowa jest sztuczny, płaski, nierzeczywisty, jak kryminalny serial. Dlatego nie szokują porzucone na ulicy okrwawione ciała ani poddawane torturom ofiary realistycznie odmalowanych gangsterów. Tu kat i ofiara zostają sprowadzeni do skonwencjonalizowanych figur, serialowych bohaterów. Świat Cagolowa pozostaje nierealny jak obraz za taflą telewizora.

Artysta nie ukrywa, że o to mu właśnie chodziło, mówi o nierzeczywistości współczesnej kultury, w sposób bezpośredni informuje odbiorcę o „filmowości" czy „telewizyjności" świata. Zarówno wykreowanego przez siebie, jak i świata medialnych znaków kształtujących naszą wizję rzeczywistości. Dowodem tego jest już

---

[18] Fundacja (Фонд Мазоха) została założona we Lwowie w 1991 r. przez Igora Podolczaka i Romana Wiktiuka oraz Jurija Djurycza. Szczyt działalności Fundacji Masocha przypada na lata 90., wtedy też wspomniani artyści zasłynęli prowokacyjnymi akcjami artystycznymi o wymowie politycznej (*Sztuka w kosmosie*, 1993; *Mauzoleum dla prezydenta*, 1994; *Pozdrowienia z okazji dnia zwycięstwa dla Pana Mullera*, 1995; *Najlepsi artyści XX w.*, 2001).

[19] О. Соловйов, *Турбулентні шлюзи*, Київ 2006, s. 59.

[20] O. Sołowiow, *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf [dostęp: 5.10.2013].

[21] В. Вурлака, *Отрицание отрицания*, *Сучасне мистецтво*, Науковий збірник, випуск IX, Київ 2013, s. 14.

sam tytuł jego szerokiego projektu artystycznego: „mocna telewizja". Ołeksandr Sołowiow stwierdza:

> Począwszy od lat dziewięćdziesiątych najważniejsze problemy, których dotyka w swej twórczości Wasylij Cagolow […] to przemoc, przestępczość, patologie społeczne. Stały się one dominującą treścią projektów będących częścią ogólniejszego zamysłu pt. *Mocna telewizja*, który wychodził z założenia o niematerialności świata, wobec czego przedstawiał go jako […] globalny obiekt telewizyjny[22].

Wiktoria Burłaka, w tekście *Отрицание отрицания* wpisuje malarską koncepcję Cagolowa w teorię symulakrów Jeana Baudrillarda. Cierpiące ciało jest w tym kontekście hiperrzeczywistym znakiem, który utracił swoją realność[23]. Wszak globalne „widowisko cierpienia" rozgrywa się na naszych oczach co dzień, poprzeczka zapotrzebowania na makabrę rośnie, a trafna maksyma Susan Sontag „im krwawiej tym ciekawiej"[24] nie traci nic ze swojej aktualności. Jest to przy tym widowisko całkowicie nierzeczywiste, oddzielone hermetyczną taflą ekranu i sensacyjną konwencją, która nie pozwala odczuć rzeczywistości oglądanych aktów przemocy. Rosnące zapotrzebowanie na makabrę można wyjaśniać na różne sposoby: kijowski artysta nie porywa się na wyjaśnianie, rejestruje jedynie fakt odrealnienia obrazów przemocy we współczesnej kulturze. Wyjaśnień szukają psychologowie, kulturoznawcy, badacze literatury. Przytoczę jedno z nich, zaproponowane przez Michała Kruszelnickiego, w książce *Oblicza strachu*:

> Przyczyn dla nieustająco brutalizującej się pornografii, dla obrazów gwałtu, przemocy i śmierci w zmedializowanej kulturze, szukać […] może trzeba w internalizacji impulsu okrucieństwa, który nosi w sobie gatunek ludzki. Począwszy od XVIII wieku, od kiedy okrutna kaźń w postaci publicznego spektaklu została zabroniona, potrzeba kontaktu z nią nie znika. Pojawia się ona we współczesnej kulturze ponownie, tym razem znajdując ujście w mroczniejszej formie — seksualnej obsesji, fantazji o mordzie, śmierci i dominacji poprzez przemoc. Nie budzi wątpliwości fakt, że w naszej kulturze transgresja stała się jednym z najlepiej sprzedających się towarów. Coraz powszechniej zdajemy sobie sprawę, że fantazmaty o przemocy nie są już ani jakimś relegowanym z przestrzeni publicznej i odtąd podskórnie płynącym nurtem, ani funkcją chorobliwej psychiki pojedynczych jednostek. Fantazmaty te są obecnie jej mocnym i coraz bardziej uświadamianym komponentem[25].

W estetykę skonwencjonalizowanej makabry wpisuje się również twórczość lwowskiego artysty Igora Podolczaka, którego happeningi i performance z lat 90. (w tym głośna akcja artystyczna *Sztuka w kosmosie*)[26] były próbą wstrząśnięcia

22 O. Sołowiow, *op. cit.*

23 В. Вурлака, *op. cit.*, s. 14.

24 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 26.

25 M. Kruszelnicki, *op. cit.*, s. 61.

26 Projekt *Sztuka w kosmosie* został zrealizowany w 1993 r. Na stację planetarną Mir zostały wysłane dwie grafiki Igora Podolczaka, wypowiedzi obsługujących stację kosmonautów zostały nagrane. Zapis dostępny na: http://www.youtube.com/watch?v=SnKcWWhj_hY.

ukształtowanym w epoce radzieckiej środowiskiem artystycznym. Odwołując się do prowokacji i strategii szokowania, dążył on do zmiany ukraińskiej sztuki i jej odbiorców. Problematyka ciała, motywy fizycznego cierpienia, a także kwestie zależności i dominacji pojawiają się zarówno w malarstwie oraz grafice I. Podolczaka, jak i w jego autorskich filmach[27].

W malarstwie Podolczaka problem cielesności, a przede wszystkim kwestia oglądania cudzego ciała, stają się motywami przewodnimi. Istota ludzka została sprowadzona przez artystę do poziomu cielesnego, a samo ciało zmienione w przedmiot — w pozbawiony wszelkich atrybutów psychologicznych obiekt. Jak zauważa Tadeusz Miczka w *Eseju o dwudziestowiecznych przygodach ciała*, we współczesnej sztuce istnieją zasadniczo dwa stanowiska wobec problematyki ciała:

> pierwsze — związane z epistemologiczną refleksją „przedmiotową", reifikuje ciało, uznając możliwość istnienia ciała obiektywnego (fizjologicznego, którego nie zamieszkuje żadna świadomość […]; drugie — wiąże się z wyciąganiem najdalej idących konsekwencji z myśli Maurice'a Merleau-Ponty'ego, który stwierdził, że nie można dłużej utrzymywać podziału na fizyczność i psychiczność ciała, ponieważ ciało przestaje być przedmiotem, przechodzi na stronę podmiotu, który jest naszym punktem widzenia świata[28].

Twórczość lwowskiego artysty bez wątpienia wpisuje się w pierwsze z wymienionych stanowisk, ludzkie ciało zostało przedstawione właśnie jako pozbawiony świadomości, rozkładany na części przedmiot analizy. Tak ujęte ciało jest swoistym narzędziem poznania: czysto zewnętrznego, ograniczonego do obserwacji tego, co pozostaje w sferze fizjologii. Pozwala odczytywać obrazy ciała jako swoiste „somatyczne widowisko", które oglądamy z obrzydzeniem, ale też niekłamaną fascynacją, być może po to, aby przybliżyć się do prawdy o własnej naturze?

„Prawda ciała" wyłaniająca się z malarskiego widowiska Podolczaka jest jednak dość niepokojąca. Ciało widziane wyłącznie „z zewnątrz" ma bowiem charakter destrukcyjny — odarte z atrybutów duchowości nieuchronnie staje się mięsem. Gdy się ogląda płótna Podolczaka, nasuwa się sformułowanie: „estetyka rzeźni". Rzeźni, w której żywe zmienia się w martwe, podmiot staje się przedmiotem. Ludzka cielesność zostaje sprowadzona do rozczłonkowanej, pokawałkowanej tuszy mięsa. Jednocześnie to skrajnie uprzedmiotowione, rozłożone na fragmenty ciało stanowi rodzaj estetycznej dekoracji: fałdy skóry stają się makabryczno-groteskową draperią, zagłębienia, linie i kształty — pretekstem do gry barw. Architektura ludzkiej fizjologii zmienia się w narzędzie kompozycji obrazu.

Co więcej, ciało-mięso jest jednocześnie obiektem erotycznym, co wyraża się zarówno w wyraźnym podkreśleniu atrybutów seksualnych, jak i dążeniu do wyeksponowania perwersyjnego piękna. To połączenie makabry, erotyki i przeeste-

[27] Igor Podolczak jest autorem dwóch pełnometrażowych filmów: *Las Meninas* (2008) oraz *Delirium* (2012).

[28] T. Miczka, *Esej o dwudziestowiecznych przygodach ciała*, „Anthropos?" 2008, nr 10–11, http://www.anthropos.us.edu.pl [dostęp: 13.05.2014].



The last orgasm of S.S.
Homage da Messina.
1993
acrylic on canvas,
170x89,5 cm.

This strange smell of fossa axillaris or S.A.'s sacrifice.
1994, acrylic on canvas, 111x180 cm



tyzowanej kompozycji sprawia, że lwowski artysta wpisuje się w długą tradycję malarstwa europejskiego, zwłaszcza zaś w barokowy nurt przedstawiania makabry jako sadystycznego połączenia śmierci, bólu i seksualnej rozkoszy. O nasilającej się w sztuce od XVI wieku „erotyce śmierci" w następujący sposób pisze Philip Aries:

> O ile tańce śmierci w XIV i XV wieku były skromne, to późniejsze z nich, tworzone w wieku XVI, są jednocześnie brutalne i przesiąknięte erotyką. […] Śmierć nie jest narzędziem konieczności, ożywia ją żądza rozkoszy, jest jednocześnie śmiercią i lubieżnością. […] Od wieku XVI do XIX obserwujemy nasilanie się sadyzmu: nieświadomy w wieku XVI i XVII jest świadomy i rozmyślny w wieku XVIII i XIX[29].

Sam Podolczak w licznych wywiadach wskazuje na osiemnastowieczne źródła swoich artystycznych inspiracji, zwraca uwagę na barokowość swojego malarstwa, podkreślając jego charakterystyczny „nadmiar formalny"[30]. Eksploatując mroczne zakamarki ludzkiej natury, w której kryje się nieodparta chęć kontaktu z tym, co przerażające, artysta kontynuuje długą tradycję przedstawiania zdegradowanej cielesności.

Malarska fascynacja fizycznym rozkładem, umieraniem i cierpieniem apeluje do charakterystycznego dla człowieka pragnienia konfrontacji z sytuacją graniczną. Wstrząs, jaki wywołuje „zobaczenie czegoś strasznego", jest doświadczeniem zarówno odpychającym, jak i wielce pożądanym[31] . Cytowany już Michał Kruszelnicki podkreśla, że: „człowieka charakteryzuje […] silna fascynacja makabrą. Lubi na nią patrzeć, lubi o niej rozmawiać i czytać"[32].

Ten wstrząs musi być jednak ujęty w ramy kulturowego widowiska, tak aby widz miał poczucie pełnego bezpieczeństwa. W sztukach plastycznych za taką ramę można uznać konwencję artystyczną. Malarstwo zamyka swój przedmiot w określonej stylistyce, która zapewnia odbiorcy niezbędny dystans wobec przedstawionej rzeczywistości. W przypadku Podolczaka taką ramą jest groteskowa, nadmierna estetyzacja, ujmująca niepokojące wizje artysty w cudzysłów. Podobnie jak w malarstwie Wasylija Cagolowa, również w tym przypadku właściwie nie odbieramy przedstawionego cierpienia jako elementu realnej rzeczywistości, nie odczuwamy wagi zagadnienia „ciała cierpiącego". Mimo że zdecydowanie odpychające i wzbudzające niepokój obrazy Podolczaka pozostają przeestetyzowanym widowiskiem, głęboko zakorzenionym w malarskiej i literackiej tradycji. Poszukując analogii filmowych, można stwierdzić, że jeśli malarstwo Cagolowa nasuwa skojarzenia z filmami Tarantino, to twórczość Podolczaka można w pewnym

29 P. Aries, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, 2011, Warszawa, s. 369.

30 „Jako artysta jestem barokowy, nadmierny zarówno w obrazach, jak i w słowach", *Таблетка делірiуму*, Портал о современной культуре, http://sho.kiev.ua/ [dostęp: 2.01.2012].

31 P. Aries, *op. cit.*, s. 369.

32 M. Kruszelnicki, *op. cit.*, s. 65.

stopniu zestawić z kinem autorstwa Davida Lyncha, o którym lwowski artysta wielokrotnie wypowiadał się z wielkim uznaniem[33].

Eksploatacja motywów cierpienia jest charakterystyczna dla sztuki nie tylko dawnej, lecz także współczesnej. Przedstawione w konwencji widowiskowej cierpiące ciało pozostaje obiektem wzbudzającym zarówno dreszcz odrazy, jak i chorobliwą fascynację. Malarstwo ukraińskich artystów stanowi niewątpliwie kontynuację tych wielowiekowych motywów, przede wszystkim jednak jest refleksją nad obrazami cierpienia w kulturze współczesnej, w której cierpiące ciało jest obiektem, a śmierć i zadawanie bólu odgrywają rolę rozrywkowej w gruncie rzeczy fabuły. Cagolow, odwołując się do kodu telewizyjnego, podkreśla nierzeczywistość i odrealnienie obrazów cierpienia w dzisiejszym popkulturowym widowisku, a jednocześnie ich wszechobecność i nasilającą się brutalizację. Podolczak nawiązuje do refleksji nad ludzkim ciałem przedstawianym jako obiekt oglądany z pozycji zewnętrznej i przez to poddany dehumanizacji, co wydaje się również wszechobecną tendencją współczesnej kultury, zwłaszcza w jej wersji popularnej.

[33] Я. Підгора-Гвяздовський, *Таблетка деліріуму*, http://sho.kiev.ua/article/1150 [dostęp: 3.04.2014].

Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe.
ISSN 2543-9227. Nr 1 (2015)